

Calderón de la Barca, ¿un rebelde?: sobre algunas interpretaciones de la representación del Perú en el teatro calderoniano

Calderón de la Barca, a Rebel?: On Some Interpretations of the Representation of Peru in the Calderonian Theater

José Elías Gutiérrez Meza

Universidad de Piura/Pontificia Universidad Católica del Perú
PERÚ

elias.gutierrez@udep.pe/jegutierrezm@pucp.edu.pe

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 6.1, 2018, pp. 307-319]

Recibido: 27-02-2017 / Aceptado: 21-04-2017

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2018.06.01.23>

Resumen. Parte de la crítica ha construido la imagen de un Calderón crítico e incluso en franca rebeldía con los valores e instituciones de su época. Si bien estas lecturas se han centrado principalmente en sus comedias mitológicas, también se han propuesto interpretaciones en esta línea a partir de *La aurora en Copacabana*, comedia en la que Calderón representó el surgimiento del culto mariano de Copacabana, así como el descubrimiento, conquista y evangelización del Perú. En el presente artículo se cuestiona la validez de dos de dichas lecturas, una de las cuales llega al extremo de proponer que Calderón negó la evangelización del Perú.

Palabras clave. Calderonismo; crítica del poder; evangelización; incas; Virgen de Copacabana.

Abstract. Part of the criticism has built the image of a critical Calderón and one even in open rebellion with the values and institutions of his time. Although these readings have focused mainly on his mythological plays, interpretations in this line have also been proposed for *La Aurora en Copacabana*, play in which the playwright represented the emergence of the Marian cult of Copacabana, as well as the Discovery, Conquest and Evangelization of Peru. This article questions the validity of

two of such readings, one of which goes so far as to propose that Calderón denied the Evangelization of Peru.

Keywords. Calderonism; Criticism of Power; Evangelization; Incas; Lady of Copacabana.

La imagen de un Calderón disconforme, crítico e incluso rebelde con la actualidad política de su tiempo ciertamente no es nueva. Es una imagen creada por parte de la crítica a partir de ciertas interpretaciones de sus comedias mitológicas. Tales lecturas ya han sido cuestionadas por los trabajos de Ignacio Arellano, Marcella Trambaioli¹ y Santiago Fernández Mosquera. Este último en su artículo «El significado de las primeras fiestas cortesanas de Calderón de la Barca» criticaba dichos juicios que a partir de una sobrevaloración de la circunstancialidad del teatro cortesano convertían las piezas calderonianas en transmisoras de un mensaje en clave y críptico que, en buena medida, hacía que su autor mordiese la mano que le daba de comer, gracias a un aparente «privilegio ilimitado que le permit[ía] extralimitarse en sus deberes de poeta áulico»². Tales interpretaciones han alcanzado también a la única comedia de tema americano compuesta por Calderón: *La aurora en Copacabana*. A continuación, me referiré a dos de ellas. Mientras en la primera se propone un Calderón agradecido y a la vez crítico con el poder; en la otra se pretende revelar un Calderón en franca rebeldía, que cuestiona la posesión de España y, asimismo, su labor evangelizadora sobre las colonias americanas.

UN CALDERÓN AGRADECIDO Y CRÍTICO

Si bien no llega a proponer la imagen de un Calderón rebelde, el trabajo que Susana Hernández Araico dedicó a esta comedia se ubica en la línea de las antes mencionadas interpretaciones, ya que, como su mismo título anuncia: «La teatralización calderoniana de un mito americano», considera a *La aurora en Copacabana* como una comedia mitológica, al punto de poner en entredicho su «supuesta inspiración historiográfica» (mi énfasis)³. Sin embargo, no hay duda de que se trata de una comedia histórica⁴, que incluye algún elemento de la mitología incaica, recogido en las crónicas de Indias consultadas por Calderón para su composición, el cual la calderonista no considera en su lectura. Me refiero al mito sobre el origen de los incas, tomado de la *Historia del Santuario de Nuestra Señora de Copacabana* (1621) del fraile agustino Alonso Ramos Gavilán⁵ y dramatizado hacia el final de

1. Trambaioli, 1994, 1998, 2013, entre otros.

2. Fernández Mosquera, 2008, p. 211. Este artículo complementa a uno anterior (2006). Ambos han aparecido revisados e integrados en uno de los capítulos de su reciente monografía sobre Calderón (2015).

3. Hernández Araico, 1996, p. 251.

4. También es posible incluir a *La aurora en Copacabana* en las comedias religiosas según la clasificación que Bruce Wardropper propuso para este subgénero. Encaja en el tercer grupo, en el que se representa la vida de «paganos» (Guacolda y Yupangui) que «llega[n] primero a conocer intelectualmente al Dios de los cristianos para luego conocerle plenamente mediante la fe y la acción» (2000, p. 731).

5. Ramos Gavilán, *Historia del Santuario*, lib. I, cap. 2, pp. 27-31.

la primera jornada como parte de una visión generada por Idolatría para mostrar al inca Guáscar la falsedad del origen divino de su ancestro Manco Cápac y de dicha mitología. De este modo, el mito es representado desde una perspectiva desmitificadora (ya presente en la crónica de Ramos Gavilán) en la que el origen de los incas aparece como resultado de una maquinación no divina (sino humana), antiheroica (impulsada por la ambición de Manco Cápac) y maléfica (debido a la participación del Demonio)⁶. En todo caso, no es el único desacierto cometido al referirse al género de esta comedia.

Jorge Cañizares-Esguerra, si bien se refiere a *La aurora en Copacabana* primero como «historia épica», la llama después «auto sacramental», probablemente por la presencia de Idolatría entre sus personajes⁷. Algo —en principio— similar ocurre en la monografía *Indios en escena* de Moisés Castillo, quien la denomina comedia hagiográfica. Esta comedia calderoniana no es protagonizada por ninguna figura santa, por lo que solo la serie de milagros que se dramatizan en ella podría justificar colocarla en tal género, pues, como Javier Aparicio Maydeu señaló, «lo que individualiza a la comedia hagiográfica de los cánones del resto de la comedia áurea es el milagro»⁸. Sin embargo, Castillo apunta también la presencia de elementos del drama de honor, afirmación que carece de completo sostén⁹. Tomando en cuenta que el único personaje femenino importante es la sacerdotisa Guacolda, amada por el general Yupangui, supongo que Castillo se refiere al repentino deseo amoroso de Guáscar por esta última. En la primera jornada, si bien Guáscar se muestra tan prendado de la sacerdotisa que se dispone a salvarla del sacrificio, desobedeciendo así la orden del dios Sol; luego, tras la revelación del verdadero origen de su dinastía, el inca pospone su deseo y ordena a Yupangui cumplir con su ejecución, de modo que la honra de Guacolda y la de Yupangui (que aparece como su esposo recién en la tercera jornada, que se desarrolla en el Perú virreinal) nunca son puestas en peligro¹⁰.

Volviendo al trabajo de Hernández Araico, este sigue el mismo tipo de lectura que ya había realizado en otras comedias mitológicas¹¹, por lo que propone una serie de identificaciones entre la historia incaica representada en la comedia y la historia reciente española. Así, la división entre los hermanos Guáscar y Atabaliba se convertía en una alusión al conflicto entre don Juan de Austria y Carlos II tras la muerte de Felipe IV¹². Además, la calderonista ligaba a la Virgen con la alabanza madrileña dedicada a Mariana de Austria a partir de la *Noticia de la entrada de la Reina Nuestra Señora Doña María-Ana de Austria*, atribuida a Calderón¹³, en la que se describía, en el arco que representaba a América, una pintura que mostraba la

6. Sobre la representación de este mito en *La aurora en Copacabana*, ver Gutiérrez Meza, 2016.

7. Cañizares-Esguerra, 2008, pp. 159, 172.

8. Aparicio Maydeu, 1990, p. 145.

9. Castillo, 2009, p. 223.

10. Sobre los desaciertos de la lectura de Castillo de *La aurora en Copacabana*, ver Gutiérrez Meza, 2012.

11. Hernández Araico, 1987, 1991, 1993.

12. Hernández Araico, 1996, p. 256.

13. Guillermo Lohmann Villena se hace eco de esta atribución (1972, p. 71), que Hernández Araico cuestiona (1996, pp. 254-255), siguiendo los reparos de Ángel Valbuena Briones (1977, p. 214). Sin embargo, la participación de Calderón ya había sido desestimada por John Valey y Abdón Salazar (1966).

intervención milagrosa de la Virgen en el sitio del Cuzco, dramatizada en la segunda jornada de *La aurora en Copacabana*. Esto permitía proponer a Hernández Araico que, más allá de la celebración de esta devoción andina, la comedia celebraba a la regente como «engendradora de paz y seguridad para los españoles, como protectora de espectáculos teatrales», pues ella, el 30 de diciembre de 1666, había terminado con la «nefasta prohibición del teatro» establecida como consecuencia de la muerte de Felipe IV. En este sentido, la disputa sobre la calidad de la imagen de la Virgen confeccionada por Francisco Tito Yupanqui, tema de la tercera jornada de la comedia, suponía «la sugerencia de una adaptación de su imagen [la de la reina Mariana] ante una nueva realidad política»¹⁴.

Como caracteriza a este tipo de interpretaciones, dicha lectura se sostenía en las circunstancias de la representación de la comedia. Ya que la primera jornada de *La aurora en Copacabana* comienza con una fiesta en honor del rey inca, tal celebración tenía que aludir a un festejo cortesano que sería el cumpleaños de Mariana de Austria por la coincidencia de esta fecha, el 22 de diciembre, con la fiesta incaica del Cápac Raymi, la que, según Hernández Araico, Calderón habría representado en el inicio festivo de su comedia¹⁵. Sin embargo, debido al cierre de los teatros, la representación se habría postergado hasta el 2 de febrero de 1667, para coincidir con la fiesta de la Purificación de María. Así, en sus conclusiones, la calderonista databa el estreno de la comedia en los siguientes términos:

La aurora en Copacabana exhibe una multiplicidad de signos visuales y acústicos que apuntan de manera polisémica mucho más allá de una finalidad catequística. No tiene tampoco sentido entonces suponer la redacción de *La aurora en Copacabana* «cercana a mediados de siglo» por su aparente relación devocional con otras comedias marianas de Calderón representadas en 1650-51 pero ahora perdidas. Más lógico resultaría quizá considerar que, tal como el teatro mariano de Calderón en esos años —cuando la llegada de la reina Mariana significa la restauración de la actividad teatral— *La aurora en Copacabana* paralelamente en 1667 proclama a la reina madre como salvadora de comediógrafos y comediantes¹⁶.

Esta lectura, que tiene como punto de partida las circunstancias del supuesto estreno de la comedia, no obstante, omite una importante y objetiva circunstancia que tuvo lugar en aquellos años: la expansión del culto mariano de Copacabana en España. En este sentido, si todavía no se puede fechar exactamente el estreno de

14. Hernández Araico, 1996, pp. 256-257, 264.

15. El vínculo entre el Cápac Raymi y *La aurora en Copacabana* proviene de Valbuena Briones, quien no propone esta fiesta como fuente de inspiración para la fiesta inicial de la primera jornada, sino la considera al desarrollar las metáforas del Sol en la comedia (1977, pp. 228-229).

16. Valbuena Briones conjeturó que Calderón orientó su producción hacia la devoción mariana mientras esperaba la cédula de su ordenación, por lo que entre octubre de 1650 y setiembre de 1651 habría escrito *La Virgen de los Remedios*, *La Virgen de la Almudena* (primera y segunda parte) y *La aurora en Copacabana* (1977, p. 214). Además de que las primeras citadas comedias se encuentran perdidas, las dos partes de *La Virgen de la Almudena* habrían sido compuestas en 1640 (Cotarelo, 2001, p. 205), de modo que se inscriben dentro del fervor mariano que caracterizó la década de los treinta (González Cañal, 2011, pp. 285-286).

La aurora en Copacabana sobre la base de la campaña propagandística llevada a cabo por Miguel de Aguirre en España entre 1652 y 1664¹⁷, menos se lo puede datar mediante las fechas de los cumpleaños reales que no tienen ninguna relación objetiva con el tema de la comedia, ni siquiera si se considera la supuesta relación entre la comedia mitológica y la vida cortesana, ya que el descubrimiento y la conquista de los incas no era un relato mitológico, sino histórico. En todo caso, lo que sí es probable es que el estreno coincidiese con la celebración de la fiesta de la Purificación de María, de modo que si la comedia fue compuesta entre principios de 1664 y el 17 de setiembre de 1665 (fecha de la muerte de Felipe IV)¹⁸, podría haberse estrenado el 2 de febrero de 1664 o de 1665¹⁹.

A lo anterior se tiene que añadir que la identificación de don Juan de Austria y Carlos II con los hermanos Guáscar y Atabaliba carece de coherencia por el final trágico que históricamente ambos tuvieron y porque en la comedia representan «una visión negativa del indio y su gobierno»²⁰, lo que se nota especialmente en el caso de Guáscar, quien, como rey inca, sería la representación de Carlos II según la lectura de Hernández Araico. Tras la revelación del falso origen divino de los incas, Guáscar prefiere seguir detentando el gobierno, sometiendo conscientemente a los requerimientos de Idolatría. Por su parte, Atabaliba no aparece como personaje y, por lo mismo, la rivalidad entre los dos hermanos, si bien no se omite, carece de protagonismo en la comedia. En todo caso, el mensaje que Calderón, de acuerdo con Hernández Araico, habría cifrado en *La aurora en Copacabana* no hubiese sido del agrado de la reina Mariana. Si, por una parte, el poeta alababa a la regente; por otra, vinculaba a su hijo, Carlos II, con personajes trágicos y poco ejemplares. Esto no es para nada consistente con la propia lectura de la calderonista que enfatiza que la comedia habría sido una forma de agradecer a la reina por la reapertura de los teatros por medio de un espectáculo que divirtiera y «destacara la gracia moralmente inocua de las comedias»²¹. Si Mariana de Austria hubiese entendido el oculto y contradictorio mensaje, probablemente hubiese vuelto a cerrar los teatros.

En todo caso, esta lectura es consecuente con la línea de interpretación de la que parte, cifrada en ese «decir sin decir» que Bances Candamo proclamaba en su teatro y que Frederick de Armas interpreta como una técnica de distanciamiento para hablar sigilosamente al rey y «abrirle los ojos y oídos», mientras que al mismo tiempo se distraía al privado con «la complejidad de hechizos verbales y espectaculares» de la comedia, para así evitar que este cerrase los sentidos del monarca con «fortísimas cerraduras y candados»²². Sin embargo, la interpretación de tan emblemática frase ya ha sido explicada por Ignacio Arellano a partir de su contexto. No se trata de una declaración de «activismo solapado» ni de «denuncia política»:

17. Gutiérrez Meza, 2014a, pp. 170-172.

18. Gutiérrez Meza, 2014a, p. 175.

19. La fecha más antigua conocida de una representación de *La aurora en Copacabana* con la que contamos hasta ahora, gracias a una anotación en el *Diario del Conde Pötting*, es el 16 de noviembre de 1669 (Nieto Nuño, 1993, p. 73, n. 88).

20. Gutiérrez Meza, 2014b, p. 37.

21. Hernández Araico, 1996, p. 261.

22. De Armas, 2011, p. 136.

«Puesto que [el dramaturgo] se siente responsable de aleccionar al rey *manteniendo el respeto inviolable que se debe a la majestad*, tiene que exponer sus enseñanzas “diciendo sin decir”, a través de una estrategia para la cual las comedias historiales le ofrecen una solución óptima» (mi énfasis)²³.

UN CALDERÓN REBELDE

Quien sí llega a proponer un Calderón rebelde que cuestiona la legalidad del dominio español sobre el Perú es Stephan Leopold. En un artículo incluido en las Actas del Coloquio Anglogermano que tuvo lugar en Heidelberg en 2005, su lectura propone que el poeta representó en *La aurora en Copacabana* no una *bellum iustum*, sino una *bellum iniustum*. Entre los distintos argumentos que considera, quiero concentrarme en esta ocasión en el argumento de la esclavitud.

En la tercera jornada, Leopold llama la atención sobre el empleo de la palabra «esclavitud» como «palabra isotópica referente a los indígenas»: «Es esta esclavitud que contradice una vez más el concepto de *bellum iustum*, cuestionando asimismo la legitimidad del virreinato español»²⁴. En primer lugar, Leopold no identifica correctamente las apariciones de esta «palabra isotópica» en la tercera jornada, las cuales son cinco y no seis como él apunta²⁵. La primera corresponde a la larga relación del gobernador de Copacabana, Jerónimo Maraño, ante el Virrey, Conde de Coruña:

Es, pues, el gran desconsuelo
de los que más solicitan
su culto no tener para
colocar en la capilla
que labra la esclavitud
una imagen de María (vv. 3011-3015, mi énfasis).

Su segunda aparición se ubica en la respuesta del Virrey a la mencionada relación:

Y pues no es justo que impida
mi detención vuestro celo,
id donde de parte mía
a la *esclavitud* diréis

23. Arellano, 1988, pp. 49-50; 2012, pp. 104-105. Recientemente Fernández Mosquera participó en la mesa redonda «Las claves políticas en el teatro de Calderón vistas desde América y España», junto con Frederick de Armas, en la que se polemizó sobre las diferentes líneas de interpretación a ambos lados del Atlántico. Una grabación de dicha mesa se encuentra en Youtube: <<https://www.youtube.com/watch?v=l5UcYMICCPo>>.

24. Leopold, 2008, p. 329.

25. En la nota 52 Leopold señala que «esclavitud» aparece en vv. 3012, 3082, 3468, 3476, 3681 y 3684, siguiendo la edición de Engling (2008, p. 329); sin embargo, los tres últimos números son erróneos. En dicha edición, «esclavitud» aparece en v. 3477 y «esclava» en vv. 3683 y 3687. Salvo aquí, en el resto del trabajo sigo la numeración de mi edición de la comedia.

que la ruego que me admita
por su hermano [...] (vv. 3084-3089, mi énfasis).

La primera cita, en una lectura un poco apresurada, que ciertamente no es la forma de leer más adecuada para este o cualquier texto literario, puede justificar la impresión de Leopold, ya que ahí «esclavitud» se refiere a los indios que labran la capilla. En cambio, la segunda cita debería detener incluso al apresurado lector. El Virrey pide al gobernador Marañón que diga a los indios, a los que vuelve a llamar «esclavitud», que lo admitan como hermano. No hace falta consultar el *Diccionario de autoridades* para aclarar el sentido de este pasaje, pues la acepción de «esclavitud» que aquí y en la anterior cita se está utilizando aparece en el diccionario actual: «Hermandad o congregación en que se alistan y concurren varias personas a ejercitarse en ciertos actos de devoción». Ciertamente, para el lector atento, esta aclaración no es tan necesaria, pues en la relación de Marañón se había mencionado que los indios de Copacabana querían formar una cofradía. De hecho, «cofradía» y «esclavitud» se utilizan en esta jornada para referirse a esta hermandad, por lo que tampoco se podría argüir una preferencia de Calderón por dicho término.

La tercera y la cuarta aparición de «esclavitud» siguen el sentido de hermandad²⁶ y solo en su quinta aparición esta se refiere al sentido negativo que Leopold considera, pero en un contexto que no afirma la lectura que él propone. En el final de la comedia, Tucapel, el gracioso endemoniado, se libra al fin del dominio de Idolatría, quien lo había poseído desde los sucesos de la segunda jornada. Recuperado su control sobre sí mismo, el gracioso solicita el bautismo (vv. 4248-4250) y celebra su liberación del dominio demoníaco, conseguida gracias al triunfo de la Virgen sobre Idolatría:

Yo, pues de mi *esclavitud*
libre por ella [la Virgen] me veo,
por mí y por todos es bien
pida el perdón de los yerros (vv. 4288-4291, mi énfasis).

Leopold continúa su argumento tomando en cuenta la dimensión religiosa de esclavitud, pero sin considerar su sentido de hermandad. Según él, en la primera cita que arriba copié, dos cosas saltan a la vista: «primero, que la construcción de la iglesia se lleve a cabo con el esfuerzo exclusivo de los subyugados, segundo —y esto es tal vez lo más sorprendente— que todavía, después de tantos años de administración pública, no haya ni una sola estatua devocional»²⁷. El error en esta apreciación radica nuevamente en la ignorancia del sentido de «esclavitud» como hermandad. Con «esclavitud», el gobernador Marañón no se refiere a todos los indios del virreinato español, sino solo a los indios de Copacabana que quieren

26. Tales apariciones se ubican en un parlamento de Andrés Jaira, antiguo sacerdote inca, convertido en líder de la facción indígena de los hurinsayas: «convencido en mi pasado / error, la admití y con ella / la piadosa esclavitud / de la gran patrona nuestra» (vv. 3471-3474), «mientras que no haya / decente imagen que pueda / colocarse, estén la obra / y la esclavitud suspensas» (vv. 3479-3482).

27. Leopold, 2008, p. 330.

formar una cofradía. En este sentido, en el pasaje no se niega la existencia de otras estatuas de la Virgen y que esta capilla cuente con la mano de obra exclusiva de los «subyugados» indios se debe a que la hermandad surge como una iniciativa de estos. Al respecto, vale la pena reparar en qué momento de la historia del virreinato peruano se ubica la acción de la tercera jornada de *La aurora en Copacabana*.

En el óleo *Conversión de un indio noble por inspiración milagrosa de la Virgen de Copacabana* de un pintor anónimo cuzqueño, fechado entre 1700 y 1730, aparece en su parte terrenal un indio noble (como es el Yupangui calderoniano) rodeado por dos frailes que le administran el sacramento del bautismo, detrás de los cuales se ubica un ángel (ver figura 1 en el anexo). Si comparamos este cuadro con la comedia calderoniana, no podemos encontrar un correlato para los frailes. Tal ausencia es ciertamente significativa, pues los predicadores representan un primer nexo entre el mundo indígena y el español. Esta idea se mantiene incluso en la pintura peruana republicana, como se percibe en *Los funerales de Atahualpa* de Luis Montero (1865-1867), donde el padre Vicente de Valverde, ubicado en el mismo centro de la composición y quien había bautizado al inca, divide y, a su vez, conecta al mundo indígena, feminizado por las mujeres que se compadecen patéticamente por la muerte de su señor, y al mundo español, masculino y sereno ante el cuerpo inerte de Atahualpa (ver figura 2).

En *La aurora en Copacabana* ningún personaje cumple con esta función mediadora por dos motivos. Primero, la evangelización es representada en la segunda jornada mediante el ejercicio de la razón natural, es decir, como un proceso que se libra en el fuero interno del individuo. De dicha manera la sacerdotisa Guacolda «consigue discernir al verdadero Dios, pues prefigura el sacrificio de Cristo en la cruz por la humanidad»²⁸. La segunda razón es que la tercera jornada no se ubica en los inicios de la evangelización del Perú (de ahí la ausencia de predicadores), sino en una etapa muy avanzada de dicho proceso. Por ello, es también equívoca la afirmación de Leopold: «Estamos, por tanto, ante un caso de doble esclavitud: no solo han perdido los vencidos [los incas] su estatus civil y religioso anterior a la conquista, sino que tampoco son admitidos a la "fe de España" (v. 2088) que los convertiría en ciudadanos que podrían aspirar a los mismos derechos que los criollos»²⁹. Al contrario, Calderón representa una evangelización tan exitosa que da frutos tan relevantes como una devoción mariana nacida en una piadosa esclavitud surgida por iniciativa de la población indígena. Esta no se quedó en dicho territorio, sino que había conseguido cruzar el Atlántico, para instalarse en el centro del imperio español y llegaría incluso hasta Roma, el mismo centro de la cristiandad³⁰.

CONCLUSIÓN

Con lo anterior, no pretendo poner al mismo nivel la lectura de Hernández Araico y Leopold. La calderonista vincula la comedia con las circunstancias de su estreno

28. Gutiérrez Meza, 2014b, pp. 37-38.

29. Leopold, 2008, p. 330.

30. Gutiérrez Meza, 2014a, p. 171.

hasta ahora todavía desconocidas, pero no comete lecturas sesgadas del texto mismo, como sucede en el segundo caso. Sin embargo, no se puede obviar un punto que une a ambas lecturas: la necesidad de construir un Calderón contemporáneo, es decir, una figura más compatible con la imagen del escritor de nuestro tiempo que con la del escritor de aquel tiempo. Como la propia Hernández Araico declara, lo que se busca es proponer una imagen de Calderón en «términos más aceptables»: «como dramaturgo inteligente, preocupado por su quehacer más remunerativo, probablemente devoto a la Virgen, pero no mojigato mariano que sacrifica su tiempo altruísticamente [sic] a homenajes fastuosos de imágenes populares»³¹. Tal intención llega al extremo en la interpretación de Leopold, pues el Calderón rebelde hacia la monarquía y la Iglesia que construye, más que un dramaturgo cortesano de la España imperial del siglo XVII, parece un escritor posimperialista del Tercer Mundo, tal como Edward Said lo definió, es decir, un intelectual que lleva su pasado «como cicatrices de heridas humillantes, como el motor para prácticas diferentes, [...] como experiencias susceptibles de urgente revisión y reorganización, en las que el antiguo silencio de los nativos habla y actúa sobre el territorio reclamado a los colonizadores dentro de un movimiento general de resistencia»³².

Puede parecer exagerado dedicar espacio a una lectura con sistemáticos desaciertos. No obstante, su ubicación dentro de las Actas de los Coloquios Anglo-germanos le concede cierto valor y la convierte en un trabajo de referencia. A esto se añade el efecto «bola de nieve», del que ella misma ya participa. Como ya he demostrado en otra parte³³, otro de los argumentos de Leopold, el relacionado con el supuesto carácter prohibido de la leyenda de santo Tomás el Apóstol en el Perú, es también incorrecto, ya que parte de los datos errados de un trabajo de Enrique Eguiarte Bendímez, incluido en las actas del congreso por el IV centenario del nacimiento de Calderón, otro volumen de referencia. Para terminar, quiero citar algunas palabras de Ignacio Arellano. Escritas hace trece años, conservan mucha actualidad:

Hoy día abundan lecturas que no tienen en cuenta los códigos del pasado y tienden a interpretar las obras en términos de opiniones actuales corrientes. Mucho más certero se muestra Parker al señalar que una lectura efectivamente válida en el pasado permitirá hallar una universalidad válida para nosotros, y proponer el modo de lectura que Mircea Eliade atribuye a los mitos: todo acto de recitar o escuchar un mito anula el tiempo, recupera el contacto con lo sagrado, permite actualizar la realidad, trascendiendo la situación histórica. Una lectura ignorante es aquella que identifica la realidad con su situación particular y nada más, lo que siempre es parcial³⁴.

31. Hernández Araico, 1996, p. 252.

32. Said, 1993, p. 330.

33. Gutiérrez Meza, 2017. Eguiarte Bendímez sostiene que dicha leyenda fue prohibida en el Tercer Concilio Limense de 1555. Sin embargo, dicho concilio tuvo lugar entre 1582 y 1583. Además, fue el Primer Concilio el que se realizó en tal fecha y en el que se negó la evangelización del apóstol. Con todo, no se trató de una materia prohibida, sino polémica.

34. Arellano 2004, p. 73.

BIBLIOGRAFÍA

- Aparicio Maydeu, Javier, «A propósito de la comedia hagiográfica barroca», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. Manuel García Martín, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, vol. 1, pp. 141-152.
- Arellano, Ignacio, «Algunos problemas y prejuicios en la recepción del teatro clásico español», en *Proyección y significados del teatro clásico español*, coord. José María Díez Borque y José Alcalá-Zamora, Madrid, SEACEX, 2004, pp. 53-77.
- Arellano, Ignacio, «Bances Candamo, poeta áulico. Teoría y práctica en el teatro cortesano del postrer Siglo de Oro», *Iberoromania*, 27-28, 1988, pp. 42-60.
- Arellano, Ignacio, «La comedia historial de Bances Candamo», en *La voz de Clío: imágenes del poder en la comedia histórica del Siglo de Oro*, ed. Oana Sâm-brian, Antonie Mihail y Mariela Insúa, Craiova, Universitatea din Craiova, 2012, pp. 226-238.
- Calderón de la Barca, Pedro, *La aurora en Copacabana*, ed. Ezra S. Engling, London, Tamesis, 1994.
- Calderón de la Barca, Pedro, *La aurora en Copacabana*, ed. José Elías Gutiérrez Meza, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, en prensa.
- Cañizares-Esguerra, Jorge, *Católicos y puritanos en la colonización de América*, Madrid, Marcial Pons, 2008.
- Castillo, Moisés R., *Indios en escena. La representación del amerindio en el teatro del Siglo de Oro*, West Lafayette, Purdue University Press, 2009.
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, ed. Ignacio Arellano y Juan Manuel Escudero, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2001.
- De Armas, Frederick A., «Claves políticas en las comedias de Calderón: El caso de *El mayor encanto, amor*», *Anuario Calderoniano*, 4, 2011, pp. 117-144.
- Eguiarte Bendímez, Enrique, «América dentro de la obra de Calderón de la Barca: *La aurora en Copacabana*», en *Calderón 2000. Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón*, ed. Ignacio Arellano, Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 181-196.
- Fernández Mosquera, Santiago, «Libertad hermenéutica y modernidad: las primeras fiestas cortesanas de Calderón», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, ed. Odette Gorsse y Frédéric Serralta, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (Anejos de *Criticón*), 2006, pp. 263-282.
- Fernández Mosquera, Santiago, «El significado de las primeras fiestas cortesanas de Calderón de la Barca», en *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época. XIV Coloquio Anglogermano sobre Calderón*, ed. Manfred Tietz y Gero Arnscheidt, Stuttgart, Steiner, 2008, pp. 209-232.

- Fernández Mosquera, Santiago, *Calderón: texto, reescritura, significado y representación*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2015.
- González Cañal, Rafael, «La Virgen de Atocha en el teatro español del Siglo de Oro», en *Actas del I Congreso Ibero-Asiático de Hispanistas Siglo de Oro e Hispanismo general*, ed. Mariela Insúa y Vibha Maurya, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra (Publicaciones Digitales del GRISO), 2011, pp. 279-293.
- Gutiérrez Meza, José Elías, «Reseña» a *Indios en escena. La representación del amerindio en el teatro del Siglo de Oro* de Moisés R. Castillo, *Anuario Calderoniano*, 5, 2012, pp. 275-279.
- Gutiérrez Meza, José Elías, «El culto de la Virgen de Copacabana en España y la fecha de composición de *La aurora en Copacabana*», *Anuario Calderoniano*, 7, 2014a, pp. 167-178.
- Gutiérrez Meza, José Elías, «La representación del indio en *La aurora en Copacabana* de Calderón», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 2.2, 2014b, pp. 31-42.
- Gutiérrez Meza, José Elías, «Calderón de la Barca, lector de crónicas de Indias: el mito sobre el origen de los incas en *La aurora en Copacabana*», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 84, 2016, pp. 69-84.
- Gutiérrez Meza, José Elías, «La leyenda de santo Tomás el Apóstol en *La aurora en Copacabana* y sus fuentes», *Anuario Calderoniano*, volumen extra 2, 2017, pp. 175-191.
- Hernández Araico, Susana, «Revisión semiótica del drama mitológico calderoniano», *Bulletin of the Comediantes*, 39.2, 1987, pp. 273-280.
- Hernández Araico, Susana, «Política imperial en *Los tres mayores prodigios*», en *Homenaje a Hans Flasche: Festschrift zum 80. Geburtstag am 25. November 1991*, ed. Karl-Hermann Körner y Günther Zimmermann, Stuttgart, Steiner, 1991, pp. 83-94.
- Hernández Araico, Susana, «Génesis oficial y oposición política en *El mayor encanto, amor*», *Romanistisches Jahrbuch*, 44, 1993, pp. 307-322.
- Hernández Araico, Susana, «La teatralización calderoniana de un mito americano-hispano: *La aurora en Copacabana*, compendio de recursos teatrales en oportuna escenificación», en *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII*, ed. Agustín de la Granja y José Antonio Martínez Berbel, Granada, Universidad de Granada, 1996, vol. 2, pp. 251-268.
- Leopold, Stephan, «La victoria del telos o la ironía de la representación: tipología, legitimación y mestizaje en *La aurora en Copacabana*», en *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época. XIV Coloquio Anglogermano so-*

- bre Calderón*, ed. Manfred Tietz y Gero Arnscheidt, Stuttgart, Steiner, 2008, pp. 317-336.
- Lohmann Villena, Guillermo, «Las fuentes de inspiración de una obra teatral de Calderón de la Barca sobre el Perú», *Fénix*, 22, 1972, pp. 69-73.
- Ramos Gavilán, Alonso, *Historia del Santuario de Nuestra Señora de Copacabana*, ed. Ignacio Prado, Lima, Talleres Gráficos P. L. Villanueva, 1988.
- Real Academia Española, *Diccionario de autoridades* [1726-1739], ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1990, 3 vols.
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa, 2014, 23.^a ed.
- Said, Edward, *Cultura e imperialismo*, trad. Nora Catelli, Barcelona, Anagrama, 1996.
- Trambaioli, Marcella, *Funcionalidad del mito clásico en las fiestas cortesanas de Calderón*, tesis doctoral, Urbana-Champaign, University of Illinois, 1994.
- Trambaioli, Marcella, «La faceta lúdica de la mitología en las fiestas cortesanas de Calderón», en *Texto e imagen en Calderón. XI Coloquio Anglogermano sobre Calderón*, ed. Manfred Tietz, Stuttgart, Steiner, 1998, pp. 254-271.
- Trambaioli, Marcella, «A vueltas con la fiesta teatral del Barroco español: modelos, normas y rasgos», *Anuario Calderoniano*, volumen extra 1, 2013, pp. 235-252.
- Valbuena Briones, Ángel, *Calderón y la comedia nueva*, Madrid, Espasa Calpe, 1977.
- Varey, John E. y Abdón M. Salazar, «Calderón and the Royal Entry of 1649», *Hispanic Review*, 34, 1966, pp. 1-26.
- Wardropper, Bruce, «Las comedias religiosas de Calderón», en *Estudios sobre Calderón*, ed. Javier Aparicio Maydeu, Madrid, Istmo, vol. 2, pp. 725-743.

ANEXO



Figura 1: Anónimo, *Conversión de un indio noble por inspiración milagrosa de la Virgen de Copacabana* (1700 y 1730), detalle. Fotografía tomada por el autor³⁵.



Figura 2: Luis Montero, *Los funerales de Atahualpa* (1865-1867). Imagen tomada de Wikimedia Commons.

35. Una imagen completa de este óleo se encuentra en el Archivo Digital de Arte Peruano (ARCHI): <<http://archi.pe>>.